

Eberhard Geisler

AVANTGARDE UND ROMANTIK.
ZU EINEM ÄLTEREN ARGUMENT DER
HUIDOBRO-KRITIK

Das lyrische Werk Vicente Huidobros ist von der Kritik immer wieder als Produkt besonderer Spannungen und Widersprüche dargestellt worden. David Bary sprach 1963 von zwei Sensibilitäten, zwischen denen der Dichter gleichsam zerrissen gewesen sei. Einerseits sei er für den revolutionären Gestus und für die ästhetischen Umwälzungen der Avantgarde offen gewesen, andererseits habe er aber auch immer noch eine romantische Naturvision entfalten wollen, eine Zerrissenheit dies, die darin zum Ausdruck komme, daß die formalen Innovationen seiner Gedichte immer wieder eine letztlich traditionelle Gefühlswelt transportierten¹. Als Pablo Neruda 1968 einen kurzen Text über Huidobro schrieb, hatte er einen ähnlichen Widerspruch im Auge. Neruda, der seinem Landsmann nicht zuletzt wegen dessen politischer Unbeständigkeit lange reserviert gegenüber gestanden hatte, bemüht sich in diesem Text, seine Bewunderung für Huidobros Werk zum Ausdruck zu bringen. Was ihn fasziniert, ist die Besessenheit, mit der dieser sein Werk zum Schauplatz eines Kampfes widerstrebender Elemente gemacht habe: "Desde los encantadores artificios de su poesía afrancesada hasta las poderosas fuerzas de sus versos fundamentales, hay en Huidobro la lucha entre el fuego y el juego ..."². Nennen wir schließlich auch Saúl Yurkievich, der – anders vielleicht als Neruda – dagegen gefeit sein dürfte, Ressentiments gegen die formalen Experimente der Avantgarde zu hegen. Aber auch Yurkievich macht auf widersprüchliche Tendenzen aufmerksam, die er als Expressionismus und Formalismus beschreibt und auf der einen Seite leidenschaftliche subjektive Bekenntnisdich-

1 Zitiert bei George Yúdice, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires 1978: Galerna, S. 101, 103.

2 Pablo Neruda, "Búsqueda de Vicente Huidobro", in *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 45, 106/107 (1979): S. 115 f. (hier: S. 115).

tung, auf der anderen Seite ein distanzierteres, entpersönlichtes Sprachspiel hervorbringen sieht. Yurkievich zufolge können diese Tendenzen in Huidobros Texten sowohl deutlich voneinander isoliert auftreten als auch immer wieder zu einem Amalgam verschmelzen³.

1978 erschien ein Buch, das sich solchen Spannungs- bzw. Amalgamtheorien entschieden widersetzte. George Yúdice, der Autor, warf seinen Vorgängern insgesamt einen mangelnden Begriff von Avantgarde vor; denn fasse man diese richtig, so seine These, dann werde Huidobro gerade als besonders konsequenter Repräsentant dieser Epoche sichtbar, und es könne zum Eindruck uneinheitlicher oder gar aporetischer Züge seines Werks gar nicht erst kommen. Yúdice's Avantgarde-Begriff ist von strukturalistischen Literaturtheorien geprägt, insbesondere wohl von den Arbeiten Julia Kristevas. Avantgarde, so verstanden, setzt eine radikale Reflexion der Sprachpraxis fort, wie sie insbesondere durch die *Poésies* Lautréamonts und Mallarmés *Un coup de dés* vorbereitet worden war. In Anlehnung und Weiterentwicklung der bei diesen Vorläufern herausgebildeten Verfahren tritt an die Stelle traditionellen Umgangs mit Bedeutung und tradierten Bedeutungssystemen nunmehr die Konstruktion spielerischer Textstrukturen, die Bedeutungselemente zwar noch aufgreifen, keinem einzelnen jedoch mehr einen Platz zuweisen, der für das Textganze von konstitutiver Rolle wäre. Der dichterische

3 "Coexisten las dos tendencias básicas de Huidobro: expresionismo y formalismo, que se manifiestan aisladamente o amalgamadas. Por un lado, se da una poesía de confesión personal, apasionada, visceral, angustiosa, que tiende a la fusión entre la subjetividad y la palabra; y por el otro, una actitud lúdica y experimental, de distanciamiento frente al lenguaje, que lo impersonaliza, que reconoce la arbitrariedad del signo lingüístico y que busca lo verbal intrínseco, activar las energías de la lengua librada a su propio movimiento." Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz, Barcelona 1973: Barral, S. 95 f. – Auch in der deutschsprachigen Huidobro-Kritik ist übrigens auf eine ähnliche Spannung aufmerksam gemacht worden. Dieter Janik weist auf ein kosmisches Naturgefühl hin, das er als eher heterogenes Element innerhalb der kreationistischen Poetik beurteilt, und legt den Gedanken nahe, dieses gleichsam als Einsprengsel latein- bzw. gesamtamerikanischer Provenienz in einer sonst eher auf europäische Denkmuster ausgerichteten Dichtung zu betrachten: "Sein kosmisches Naturempfinden, das allenthalben durchbricht, mag ein amerikanischer Zug seiner Dichtung sein, der freilich mit dem kreationistischen Konzept in keiner innerlich notwendigen Beziehung steht"; ders., "Vicente Huidobro und César Vallejo: Zwei Außenseiter der europäischen Avantgarde aus Spanischamerika", in Rainer Warning/Winfried Wehle (Hg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982: Fink, S. 193-209 (hier: S. 201).

Text geht nicht mehr von der Annahme eines ihm selbst vorausliegenden Sinnes aus, dem er nur noch zu erneuter Evidenz zu verhelfen hätte, sondern wird stattdessen zur Passage, in der Sinnkonstellationen lediglich zusammentreffen, um alsbald wieder aufgelöst zu werden und neuen Konstellationen zu weichen. Für Yúdice ist Huidobro vielfältiger Meister gerade dieses Spiels einer tendenziell grenzenlosen "dispersión calidoscópica". Wenn in seinem Werk folglich auch Versatzstücke auftauchen, die auf frühere poetologische Zusammenhänge wie den der Romantik oder auch des Modernismus verweisen, dann bezeugt dieses Nebeneinander für Yúdice eben keinen Konflikt, dem der Dichter auf tragische Weise ausgesetzt gewesen wäre, sondern dokumentiert umgekehrt gerade dessen genuin avantgardistisches Verfahren, eine aus heterogenen Zitaten montierte Dichtung zu schaffen⁴.

Yúdice's Verdienst besteht zweifellos darin, die Konsequenz aufgezeigt zu haben, mit der Huidobro die dichterischen Strukturen selbst von metaphysischen Konzeptionen zu befreien versucht hat. *Altazor* nimmt von letztgültigen Orientierungen ja nicht nur auf thematischer Ebene Abschied – besonders deutlich am Beispiel des Christentums, aber auch die Liebe oder die Arbeiterbewegung, die im Langgedicht zitiert werden, können hier keinen Status von Letztbegründung mehr einnehmen –, sondern setzt vielmehr ein Sprachspiel in Gang, das darauf abzielt, keinen außerhalb der eigenen Figuren liegenden Sinn mehr zu akzeptieren und jeden sich bildenden Sinn immer wieder zu pulverisieren.

Zu befürchten ist jedoch andererseits, daß Yúdice, um die Leistung des Avantgardisten Huidobro hervorzuheben, diese technischen Innovationen verabsolutiert. Dies ist verständlich; im Sinn einer kritischen Lektüre scheint es jedoch geboten, an die Beobachtungen früherer Kritiker anzuknüpfen. Unsere These ist, daß sich Huidobros Projekt der Begründung einer neuen, von Metaphysik losgelösten Dichtung in einem Spannungsverhältnis zu einer von bestimmten metaphysischen Vorstellungen geprägten Poetik romantischer Pro-

4 "Contrariamente a lo que cree David Bary, Huidobro no se atenía a una sensibilidad futurístico-profética, por una parte, y a una sensibilidad romántico-modernista, por otra. Ambas verosimilitudes figuran a la vez en su obra y ambas son como citas de dos actitudes opuestas ante la creación poética." Yúdice, a.a.O., S. 103.

venienz befindet, einem Spannungsverhältnis, das sich nicht nur am Anfang seines Werks, sondern auch noch in den späten Texten nachweisen läßt.

Es soll hier also um den Versuch gehen, diese Spannung als bestimmende Figur zu beschreiben.

Kurz nach seiner Ankunft 1916 in Paris entwickelt Huidobro eine Theorie der Bildlichkeit, mit der er seine Frühphase abschließt und das eigentliche avantgardistische Werk begründet. Eigenart dieser Bildlichkeit soll die schockhafte Kombination weit voneinander entfernter Bildbereiche sein, ein Verfahren, das nicht mehr Natur nachahmen, sondern autonome sprachliche Objekte hervorbringen soll. Auffällig an dieser unter dem Titel des Creacionismo propagierten Poetik ist, daß sie Dichtung als *creatio ex nihilo* denkt und in einen kosmogonischen Zusammenhang stellt. Als Huidobro sein Programm 1921 in Madrid vorstellt, formuliert er pathetisch:

La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba. [...]

La Poesía está antes del principio del hombre y después del fin del hombre. Ella es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final ...

La Poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. [...] En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal ...

Die Vorstellungen, mit denen Huidobro hier sein Programm avantgardistischer Lyrik zu verbinden versucht, weisen auf die Romantik zurück. Paul de Man hat in seinem Aufsatz "Intentional Structure of the Romantic Image" auf ähnliche Kategorien im Zentrum des romantischen Verhältnisses von Imagination und Natur aufmerksam gemacht⁵. De Man zitiert Hölderlins "Brot und Wein", und zwar aus dem fünften Abschnitt, der noch einmal die Götter Griechenlands heraufbeschwört. Der zitierte Vers versucht die Frage zu beantworten, wie eine Sprache beschaffen sein müßte, die eine Antwort des Menschen auf diese göttliche Gegenwart wäre:

5 Vicente Huidobro, *Obras completas*. Prólogo de Hugo Montes. Vol. I, Santiago de Chile 1976; Andrés Bello, S. 716 f.

6 In: ders., *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984: Columbia University Press, S. 1-17.

... nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.⁷

De Man unterstreicht an diesen Zeilen das Pathos des Ursprungs. Der Vergleich zwischen dichterischem Wort und Blume meint, daß die Art ihres Entstehens eine ähnliche ist. "How do flowers originate? They rise out of the earth without the assistance of imitation or analogy. They do not follow a model other than themselves which they copy or from which they derive the pattern of their growth. By calling them *natural* objects, we mean that their origin is determined by nothing but their own being"⁸. Dichtung, die einer göttlichen Präsenz innewird, sucht sich dieser anzugleichen, indem sie eine ursprüngliche, nur in sich selbst begründete Sprache anstrebt. De Man macht dabei darauf aufmerksam, daß diese Sehnsucht nach einem reinen unvermittelten Sein, wie sie die romantischen Naturvisionen charakterisiert, von paradoxer Struktur ist. Jenem angestrebten blumenhaft vermittlungslosen Sein eignet eben zugleich der Charakter von Epiphanie, d.h. es verweist zugleich auf ein Anderes, und zwar auf ein transzendentes Prinzip. "Strictly speaking, an epiphany cannot be a beginning, since it reveals and unveils what, by definition, could never have ceased to be there"⁹. Die Entfaltung dieses Paradoxons, in der Anschauung einer ursprünglichen, allein durch die eigene Identität bestimmten Natur der Präsenz eines Anderen innezuwerden, macht jedoch das Grundmotiv der romantischen Einbildungskraft aus. Zum Beleg dieser These führt de Man Naturbeschreibungen von Rousseau, Wordsworth und Hölderlin an, die [übereinstimmend] (im Naturerlebnis) eine ursprüngliche Präsenz zur Anschauung zu bringen versuchen, die ihrerseits stets auch ein Absolutes aufscheinen läßt, in welchem alle Widersprüche aufgehoben gedacht sind. Das in diesem Zusammenhang von Hölderlin gewählte Gedicht "Heimkunft" schildert einen Sonnenaufgang in den Alpen. Im Schauspiel der Natur vollzieht sich dabei die Offenbarung einer transzendenten Instanz, die sich durch auffällige Häufung von Oxymora ankündigt – "Langsam eilt und kämpft das freudigschauende Chaos,/Jung an Gestalt, doch

7 A.a.O., S. 2.

8 A.a.O., S. 4.

9 A.a.O., S. 5.

stark, feiert es liebenden Streit" –, um schließlich selbst als Spenderin ursprünglichen Lebens sichtbar zu werden:

Ruhig glänzen indess die silbernen Höhen darüber,
Voll mit Rosen ist schon droben der leuchtende Schnee.
Und noch höher hinauf wohnt über dem Lichte der reine
Seelige Gott vom Spiel heiliger Strahlen erfreut.

[...]

Der ätherische scheint Leben zu geben geneigt ...¹⁰

Paul de Man geht es um eine exemplarische, nicht um eine erschöpfende Darstellung der Struktur der romantischen Einbildungskraft. Ein Autor bleibt bei ihm deshalb auch ungenannt, dem eher die Rolle eines Vermittlers dieser Poetik zukommt, ohne selbst bedeutend zu ihr beigetragen zu haben: Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Der amerikanische Essayist sei hier aber darum noch erwähnt, weil Huidobro bei ihm der Konzeption einer ursprünglichen, d.h. sowohl rein in sich selbst begründeten als auch Epiphanie gewährenden Natur in expliziter Form begegnen konnte. Zwar ist davon auszugehen, daß Huidobro mit der Dichtung der europäischen Romantik bestens vertraut war, ausdrücklich bekannt hat er sich jedoch zu den Vorstellungen, die Emerson in seinen poetologischen Essays entwickelt bzw. weitervermittelt hatte. Im Vorwort zu seinem frühen Gedichtband *Adán* (1916) schreibt er sogar, besondere Dankbarkeit Emerson gegenüber zu hegen, weil dieser ihn in Zeiten einer "gran confusión espiritual" und eines "gran dolor metafísico" wieder an den Begriff einer Schönheit erinnert habe – "me enseñó otras bellezas que llevaba en mi alma" –, und die Lektüre seiner Texte ihm somit inmitten einer als geistige Verunsicherung erlebten Epoche "horas inolvidables de reposo y serenidad" habe bescheren können¹¹.

In seinem Essay "Poetry and Imagination" bemerkt Emerson unter dem besonders als Bezugspunkt für Huidobros Schöpfungspathos wichtigen Abschnitt "Creation":

But there is a third step which poetry takes, and which seems higher than the others, namely, creation, or ideas taking forms of their own, – when the poet invents the fable, and invents the language which his heroes speak ... The reason we set so high

¹⁰ Zitiert nach de Man, a.a.O., S. 13.

¹¹ Huidobro, a.a.O., S. 189.

a value on any poetry, – as often on a line or a phrase as on a poem, – is that it is a new work of Nature, as a man is. It must be as new as foam and as old as the rock.¹²

Wir begegnen dem vertrauten Muster: Dichtung ist in ihrem Wesen ein naturhaftes Objekt, das nichts als die Verwirklichung seiner eigenen Ursprünglichkeit ist und dabei zugleich – der von de Man gezeigten romantischen Paradoxie entsprechend – den Charakter einer bloßen Einzelercheinung aufhebt. Verwirklicht das Gedicht unmittelbares Sein, dann fallen auch Gegensätze ineins, und es gerät, wie Natur, zu einer immer wieder reaktualisierten Zeitlosigkeit ("It must be as new as foam and as old as the rock"). Auf ähnliche Weise bringt auch eine andere Stelle des zitierten Essays das romantische Verhältnis zwischen Einbildungskraft, Natur und Transzendenz auf den Punkt. Gelingt es Dichtung, in ihrer Naturnähe selbst Natur zu sein, verweist sie damit stets auch auf Übernatur: "The very design of imagination is to domesticate us in another, in a celestial nature. This power is in the image because this power is in nature."¹³

Ob Huidobro sich nun mehr auf die Texte der europäischen Romantik oder auf Emerson bezogen haben mag – entscheidend ist, daß diese Konzeption sich in dem zitierten Manifest eben auch als Bestimmung der kreationistischen Lyrik wiederfindet. Die von ihm emphatisch geforderte Ursprungsnähe des Dichters – "él siempre vuelve a la fuente"¹⁴ – soll ein dichterisches Wort ermöglichen, das als "palabra recién nacida", die reine Gegenwart eines natürlichen Objekts besitzt und kein anderes Gesetz kennt als das seines eigenen Seins. Zugleich kommt diesem Wort die Eigenschaft zu, Emanation eines transzendenten Prinzips zu sein. Huidobro sagt es deutlich: "En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal", und: "la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda."¹⁵

12 Ralph Waldo Emerson, *Complete Works*, Riverside Edition, Vol. VIII, Cambridge 1883, S. 42 f. – Auch Yúdice hebt übrigens diese Ausführungen Emersons und ihre Verbindung zum Creacionismo Huidobros hervor, unterläßt dabei jedoch, die Implikationen dieses Konzepts in ihrer Spannung zur Position der Avantgarde herauszuarbeiten; Yúdice, a.a.O., S. 30.

13 Emerson, a.a.O., S. 25.

14 Huidobro, a.a.O., S. 717.

15 Ibid.

Yúdice hat jenen Kritikern, die Huidobros Werk als Amalgam zu beschreiben versuchen, den Vorwurf gemacht, ihre Beweise bevorzugt an poetologischen Äußerungen zu führen, während es für eine Deutung dieses Werks doch einzig auf die Gedichte selbst ankomme. Diesem Einwand soll nicht widersprochen werden, läßt sich doch gerade an den Gedichten selbst die Virulenz jener Spannung beobachten, die bereits in den programmatischen Manifesten unübersehbar ist.

Es gibt ein Gedicht aus der späten, zehn Jahre nach *Altazor* veröffentlichten Sammlung *Ver y palpar* (1941), das vielleicht besonders geeignet sein dürfte, Einblick in dieses spezifische Spannungsverhältnis zu gewähren.

POEMA PARA HACER CRECER LOS ARBOLES

- Salud salud de mi sol en soledad
 Noche interior remada como la savia visionaria
 Salud salud en puentes de amanecer y ocaso
- 5 Como también de tierra y cielo y piedra y astros
 Salud en asiento de aire
 Salud en movimiento de silencio
 Cinco ramas siete ramas doce ramas
 Doce hojas veinte hojas y cien hojas
 Sube y sube y sube
- 10 Y aletea y rema adentro de sí mismo
 Subiendo en su obscuro
 Sube a su piel
 Sube por sus paredes funestas subidoras
 Y por su llanto
- 15 Y por sus efervescencias de ángel perfumado
 Por su respiración de piedra silenciosa
 Un cielo para cada rama
 Una estrella para cada hoja
 Un río para llevarse la memoria
- 20 Y lavarnos los recuerdos como una distancia
 Una montaña un cuerpo de mariposa inmóvil
 Un arco iris dejando una nube de polvo tras sus pasos
 Sube rema
 Sube por tu centro obscuro
- 25 Por tu viento de tubo que se expande
 Por tu virtud de amor que se enfurece

- Ama la rama ama
 Hora que llora y ora deplora
 Hoja la coja hoja
 30 Ojalá coja la hoja
 Rema la savia rema rema
- Rema la rama
 Rema la vida por sus dolientes
 Hay que coger la hoja
 35 Hay que reír al cielo en la punta libre
 Cinco ramas siete ramas doce ramas
 Así todos remando los remeros remadores
 Doce hojas veinte hojas y cien hojas
 Y los remeros remando
 40 Los remeros remadores
 Remando vida arriba
 Una montaña al cuerpo de un árbol cabizbajo
 Un arco iris dejando una nube de mariposa tras sus pasos
 Un árbol que se yergue y cierra el paso a la muerte¹⁶

Das Gedicht liefert zunächst ein typisches Beispiel für Huidobros Strategie, die einheitliche Referentialität des Textes durch bestimmte Textverfahren aufzuheben. Eines der Mittel, semantische Arbitrarität zu bewirken, ist der kreationistische Vergleich wie im Fall der Zeilen "Noche interior remada como la savia visionaria" (2), oder "Un río para llevarse la memoria/Y lavarnos los recuerdos como una distancia" (19-20). Besonderen Wortwitz erzeugt die Technik, Syntagmen unter dem Gesichtspunkt der Homonymie des Wortmaterials zusammenzustellen, wie z.B. in den Zeilen "Hora que llora y ora deplora" (28), "Hoja la coja hoja/Ojalá coja la hoja" (29-30), "Rema la rama" (32). Dazu tritt eine das gesamte Gedicht bestimmende Vernetzung verschiedener semantischer Bereiche, die ebenso eine eindeutige Referentialität verhindert. Folgende Bedeutungsfelder werden genannt: der Baum (árbol, savia, rama, hoja); Leben (vida, salud, amar, reír); Tod (paredes funestas, llanto, nube de polvo, los dolientes), schließlich Bewegung (movimiento, subir, remar). Ein weiteres Verfahren könnte als Degrammatikalisierung bezeichnet werden. Dem Substantiv *salud* sind Präpositionen beigegeben, mit denen es üblicherweise nicht erscheint (*salud de, salud en*; 1,3). Schließlich ist die bei Huidobro übliche Auflösung der Eindeutigkeit der personalen

16 A.a.O., S. 501 f.

Relationen zu beobachten. Personalpronomina tauchen fast in sämtlichen Personen sowohl im Singular als auch im Plural auf, und auch die unpersönliche Konstruktion *hay que* ... ("Hay que coger la hoja", "Hay que reír ..."; 34, 35) unterstreicht dieses Verwirrspiel.

Resümiert man die in diesem Gedicht angewandten Techniken, muß man feststellen, daß sie die Negation einer Poetik bilden, für die es ein Erstes gibt, dem sich der Text als einem sowohl naturhaft in sich selbst gegründeten als auch auf transzendenten Ursprung verweisenden Gegenstand anzunähern hätte. Paradoxerweise unterliegt das Gedicht jedoch gleichzeitig eben diesem Muster, das es negiert.

Wenn man diesem Muster folgt, dann ist, was hier vor Augen geführt werden soll, Ursprünglichkeit im genannten romantisch doppelten Sinn. Huidobro greift dabei noch einmal die von ihm häufig und bereits sehr früh verwendete Metapher des Baums auf, um Natur und Dichtung in ein Analogie-Verhältnis zu setzen. Bereits in *Las Pagodas Ocultas* (1914) findet sich eine Hymne an den Baum, in der der Dichter formuliert: "Mi cerebro te ama porque eres el libro de hojas infinitas siempre renovadas y porque en cada una de tus hojas hay un poema exquisito para él."¹⁷ Die Metapher erlaubt, Natur und lyrischem Text gleichermaßen ontologische Ursprünglichkeit zuzuschreiben – das Wuchern der pflanzlichen ebenso wie der dichterischen Blätter führt endlos die Entstehung eines nur dem eigenen Gesetz folgenden Seins vor. Was de Man über das romantische Verständnis dichterischer Einbildungskraft schreibt, läßt sich mit besonderer Deutlichkeit gerade am vorliegenden Gedicht beobachten:

This type of imagery is grounded in the intrinsic ontological primacy of the natural object. Poetic language seems to originate in the desire to draw closer and closer to the ontological status of the object, and its growth and development are determined by this inclination.¹⁸

Das Gedicht geht von der Voraussetzung aus, daß es der status nascendi ist, der das Wesen gleichermaßen von Natur und dichterischem Text bestimmt, und macht diesen Status zu seinem eigentlichen Gegenstand. Der Zeilenfolge kommt die Aufgabe zu, solchem Entstehen immer größere Gegenwart zu verleihen. Beharrlich steigt

17 A.a.O., S. 139.

18 de Man, a.a.O., S. 7.

Lebenssaft auf ("Sube y sube y sube"; 9), um allmählich eine breite Baumkrone zu erzeugen ("Cinco ramas siete ramas doce ramas/Doce hojas veinte hojas y cien hojas"; 7-8). Deutlich ist die Metaphorik der Geburt ("Sube por tu centro obscuro/Por tu viento de tubo que se expande/Por tu virtud de amor que se enfurece"; 24-26), und auch der Schmetterling, Symbol vitaler Verwandlung, fehlt nicht, der sich bereits in der 10. Zeile durch einen Flügelschlag ankündigt, in der 21. noch unbeweglich erscheint und in der 43. Zeile schließlich im Zusammenhang einer ätherischen Wolke auftaucht.

Dem Modell romantischer Imagination von Natur entsprechend, führt das Gedicht gleichzeitig eben auch auf Elemente einer Epiphanie hin. Ausgehend von der "savia visionaria" eröffnet sich eine kosmische Vision, die Landschaft und Gestirne umfaßt, um dabei eine Unendlichkeit sichtbar zu machen, in der Gegensätzliches aufgehoben scheint. Der letzte Satz verkündet die Überwindung des Todes. Gewiß breitet der Text ein Netz semantischer Oppositionen aus, zu denen auch die von Leben und Tod gehört, so daß man versucht sein mag, den letzten, Aufhebung des Todes verheißenden Satz innerhalb der "dispersión calidoscópica" eines solchen Textgewebes zu sehen und damit wiederum zu relativieren; aber man wird ihm eben doch besonderes Gewicht beilegen müssen, weil für den Entwicklungsgedanken des Texts Anfang und Ende nach wie vor bedeutsame Größen sind, und dieser Satz eine Entwicklung zum Höhepunkt bringt, die in den ersten Zeilen des Gedichts ihren Ausgangspunkt genommen hat; überdies gehört die Entfaltung von Widersprüchen, wie wir gesehen haben, selbst zum Modell romantischer Naturvision, in welchem ihr die Funktion zukommt, Epiphanie vorzubereiten. Hervorzuheben ist auch das Motiv des Regenbogens, das als traditionelles Symbol der Versöhnung von Gott und Welt eine ähnliche Funktion des Verweisens auf Transzendenz erfüllt.

Innerhalb von George Yúdice's Theorie, erinnern wir uns, gäbe es für dieses Gedicht lediglich die Lektüremöglichkeit, diese romantischen Elemente als Zitat zu begreifen. Priorität seiner Interpretation hätte das Verfahren, Bedeutungsmuster einem permanenten Prozeß von Parodie zu unterwerfen. Wir erkennen jetzt, daß dieses Verhältnis eben auch umkehrbar ist. Das Zitat setzt selbst das Muster, in welchem die Parodierung des Zitierten stattfindet. D.h., es entsteht die bemerkenswerte Situation, daß das, was parodiert wird, im Augenblick seiner Parodie gleichwohl virulent bleibt.

Was bedeutet es, diese Konstellation in Huidobros Werk aufzuzeigen? Ganz gewiß bedeutet es nicht, die Leistung dieses Autors infragezustellen, und zwar weder in seiner Bedeutung für die latein-amerikanische Avantgarde noch im Blick auf seinen Beitrag zur Herausbildung einer avantgardistischen Ästhetik in Europa selbst¹⁹. Wohl aber wird durch sie deutlich, daß dieses Werk in seiner Gesamtheit als spannungsreiches Projekt aufzufassen ist, in dem die Innovationen, die es entfaltet, immer wieder auch auf frühere poetologische Muster bezogen bleiben.

Welche Konsequenzen ergeben sich aus dieser Figur? Dazu abschließend zwei Überlegungen.

Huidobros Dichtung entwickelt, wie wir gesehen haben, eine Wucherung des Textes, die verhindert, daß sich die Gegenwart eines Ersten einstellt, und sie tut dies paradoxerweise innerhalb eines Musters, das dieser Wucherung selbst Präsenz und Epiphanie zuschreibt. Ich denke, daß in dieser Figur eine eigentümliche Selbstüberforderung seiner Lyrik deutlich wird. Huidobro greift zwar auf die Romantik zurück, doch versucht er, sie dabei gleichsam handstreichartig zu überbieten. Hölderlins Vision der Natur kulminiert, wie wir sahen, in der Ahnung eines Gottes, der, wie es hieß, Leben zu geben geneigt scheint. Die Vision einer lebensspendenden Instanz ist für den romantischen Autor wesentlich mit der Unmöglichkeit verknüpft, sich dieser Instanz ganz zu vergewissern; was er erreichen kann, ist lediglich Ahnung, und auch diese bezieht sich auf bloße Geneigtheit des Gottes, Leben zu spenden – sich dem Transzendenten nähern, schließt für ihn jeden Terminus einer Bemächtigung aus. Anders Huidobro. Bei ihm macht sich der Dichter selbst an das schöpferische Geschäft. Huidobro geht davon aus, daß jede Gottesvorstellung zu verabschieden ist – Altazor veranstaltet, wie man sich

19 In diesem Sinn fordert Harald Wentzlaff-Eggebert, Huidobro als "entschiedene(n) Avantgardist(en) der ersten Stunde" zu lesen, und macht darauf aufmerksam, daß in seinem Fall der Fluß innovativer Impulse keinesfalls nur einseitig von Europa nach Lateinamerika geflossen sei, sondern Huidobro als chilenischer Lyriker in Paris zur Herausbildung der neuen Ästhetik selbst beigetragen habe, und folglich "die europäische Avantgarde von Autoren wie Huidobro aus Lateinamerika Anregung und Unterstützung erhielt"; ders., "Textbilder und Klangtexte. Vicente Huidobro als Initiator der visuellen/phonetischen Poesie in Lateinamerika", in *Lateinamerika-Studien* 22, München 1986: Wilhelm Fink, S. 91-122 (hier: S. 106 bzw. 97).

erinnert, in deutlicher Anspielung an den *Zarathustra* einen Tanz auf Gottes Grab²⁰ –, aber er gibt die Hoffnung nicht auf, Lyrik könne als Raum aufgefaßt werden, in welchem dem Lyriker die vakant gewordene Stelle zu besetzen vergönnt ist. "Salud salud de mi sol en soledad" (1): bevor der Autor sich ans Werk macht, vergewissert er sich, daß er mit der lebensspendenden Sonne eine Einheit bildet. Eben dadurch gerät seine Sprache aber unter den Druck, ihre Potenz, Ursprung und Epiphanie hervorbringen zu können, laufend unter Beweis stellen zu müssen. Ist es Eigenart des Wortspiels, jäh zu überraschen, so scheint hier das Wortspiel diese seine Fähigkeit stets auch beschwören zu müssen; es wuchert zu einem Gebilde, in dem jähe Überraschung Dauerzustand ist. Es ist Mechanik, die den Ausdruck von Epiphanie liefern soll. Das zitierte Gedicht unterstreicht diesen Sachverhalt übrigens selbst in einem anschaulichen Bild, und zwar in dem des Ruderns. Bereits die zweite Zeile "Noche interior remada como la savia visionaria" bringt den Prozeß des naturhaften Entstehens mit Ruderei zusammen, und die Verbindung mit dieser Aktivität produktiver bzw. sportlicher Art hält sich im Text durch – "Rema la rama/Rema la vida [...]" (32-33) –, bis sich gegen Ende schließlich Leben und Mechanik in einer gemeinsamen Apotheose vereinen: "Así todos remando los remeros remadores/Doce hojas veinte hojas y cien hojas/Y los remeros remando/Los remeros remadores" (37-40). Dichtung, mit anderen Worten, setzt alle Hebel der Sprache in Bewegung, um durch gespenstische Geschäftigkeit doch noch einen Abglanz jener Transzendenz einzuholen, die sie totgesagt hat.

Und noch etwas anderes ist bedingt durch die aporetische Figur, als die wir Huidobros Werk hier zu beschreiben versucht haben. Sie erzeugt einen Zwang zur permanenten Domestikation dessen, was dieser Autor gerade am weitesten entfalten will. Domestiziert erscheint seine Sehnsucht nach Epiphanie, die sich nicht anders zeigen darf als in der Parodie. Domestiziert wird aber auch der seinen technischen Innovationen innewohnende Impuls von Negativität. Auf diese Weise gewinnt man den Eindruck, daß diese Kunst gerade im

20 *Obras completas I*, a.a.O., S. 393. – Zur Affinität des Dichters zu Nietzsche vgl. Vf., "Lektüre eines Gedichtes von Vicente Huidobro: »Aire naval«", in Gisela Beutler (Hg.): *Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (im Druck).

Augenblick ihrer formalen Revolution noch nach Nischen sucht, in denen sie vor der eigenen Radikalität sicher wäre, daß diese Dichtung, mit anderen Worten, zwar alle Werte zu zerbrechen bereit ist, sich in dieser Bereitschaft eigentümlicherweise jedoch ständig der Gefahr aussetzt, nur noch gefällig zu sein.

RESUMEN

Esta conferencia vuelve sobre un argumento ya tradicional de la crítica dedicada a la obra de Vicente Huidobro (1893-1948). Ha sido frecuente, pues, atribuir a su poesía cierta tensión producida, según varios autores, por un choque entre el radical proyecto vanguardista que pretendía llevar a cabo, y la virulencia simultánea de algún elemento heredado todavía de la poesía romanticista. Mientras que los trabajos más recientes se empeñan en negar tal tensión, afirmando tanto la univocidad como la envergadura de su revolución estructural de la lírica y manteniendo que es imposible entender los elementos no-vanguardistas en sus versos de otra manera que como citas literarias empleadas a nivel lúdico (George Yúdice), proponemos aquí reanudar las dudas anteriores. Nos basamos, para aportar un nuevo punto de vista a esta discusión, en el artículo "Intentional Structure of the Romantic Image" de Paul de Man. Este crítico destaca, como rasgo común de la poesía del romanticismo europeo, la tentativa de considerar el texto poético como aproximación a la idea de una naturaleza concebida como origen y epifanía (formando así, como observa de Man, la paradoja de que la poesía/naturaleza, no remitiendo sino a sí misma, debe remitir a un absoluto). Para mostrar la virulencia de esta idea romanticista aun en la fase tardía de Huidobro – idea que en su caso puede haber pasado, además, por los ensayos de Ralph Waldo Emerson que apreciaba –, esbozamos una lectura del "Poema para hacer crecer los árboles" (Ver y palpar, 1941), lectura que nos lleva a reafirmar la tensión peculiar en la obra de este poeta.